

# Artystyczna dywersja – strategie subwersywne w białoruskiej sztuce współczesnej.

Wadzim Dabrawolski

Maryna Napruszkina, *Office for Anti-Propaganda*,  
*Opening the Door? Belarusian Art Today* [Wilno 2010, Warszawa 2011]



Zanim zrozumiemy, jakiego rodzaju subwersywny potencjał w stosunku do obecnej białoruskiej władzy posiada sztuka współczesna i jak ten potencjał wykorzystuje, konieczne jest przeanalizowanie natury autorytaryzmu, będącego nieodłączną częścią tej władzy. W niepaństwowym dziennikarstwie i politologii rozpowszechnione jest sprowadzanie autorytarności do sprawowania przez władzę fizycznej kontroli nad takimi resortami, jak państwowe organy obrony i atak (armia), organy odpowiedzialne za system karny (sądy i milicja) i organy realizujące polityczne rytuały (parlament i różnorakie administracje). Jednak przy takim podejściu umyka nam cały mechanizm władzy totalitarnej i jej wielowymiarowość, a także specyficzna cecha, mianowicie monopol na ustanawianie i podtrzymywanie prawd, to znaczy ideologia władzy.

Totalitarność ideologicznego dyskursu prowadzonego przez władzę na Białorusi nie zawiera się w samym fakcie jej istnienia. Każda władza (czy to będą arabskie państwa religijne, komunizm typu azjatyckiego, czy zachodnia demokracja) ma własną, bardziej lub mniej wyraźnie sformułowaną ideologię, która dąży do tego, by dominować nad każdą alternatywą. I walka o ide-

ologię nierozłącznie towarzyszy walce o władzę. Jeśli odwołamy się do koncepcji Chantal Mouffe, zasadnicza różnica pomiędzy ideologią totalitarną a demokratyczną polega na istnieniu dwóch typów politycznego dyskursu: antagonistycznego i agonistycznego, gdzie „antagonizm – to walka między wrogami, a agonizm – to walka między rywalami”<sup>1</sup>. Wroga i rywala odróżnia to, że wróg nie ma legitymizacji i musi być zniszczony, natomiast rywal posiada legitymizację i to zmusza do podjęcia z nim walki na określonych zasadach (np. za pomocą gier politycznych). Taka perspektywa wyraźnie pokazuje, że na Białorusi realizowany jest model antagonistyczny. Wystarczy wspomnieć, jak często w białoruskich mediach państwowych pojawiają się pojęcia „wróg” (tzn. podmiot wrogich ideologii) i „stabilizacja” (jako stan „bez konfliktu”).

Ten antagonizm jest właściwy każdemu innemu dyskursowi prowadzonemu przez władzę, na przykład kulturowemu. Połączone, w rezultacie formułują ogólną ideologię władzy. Analogiczna ideologia reprezentuje system powiązanych między sobą znaczeń, wypełnionych określonymi sensami, które składają się w jedną, spójną mapę świata. Ideologia staje się warstwą między jej podmiotem a rzeczywistością *per se*, która odzyskuje swoje znaczenia za pośrednictwem ideologii. Ideologię wyrażają nie tylko billboardy wiszące na ulicach miast czy szkolne podręczniki. W życiu codziennym przejawia się w zbiorze zwyczajnych poglądów, które wydają się naturalne i przez to nie wymagają od podmiotu krytycznej analizy. Dlatego podmiot ideologii zawsze jest pasywny w znaczeniu po-znawczym, jedynie wykorzystuje – zgodnie z zastaną sytuacją – ustanowione przez ideologię prawdy. Wskutek tego jej język jest mechaniczny i pełen szablonów po to, aby jedna i ta sama treść transmitowana była wiele razy.

<sup>1</sup> Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, „Logos” 2/2004.

Żeby przeciwstawić się dominacji ideologii w świadomości społecznej, coraz częściej mówi się w białoruskim niezależnym środowisku o konieczności stworzenia publicznej platformy, gdzie byłaby możliwa agonistyczna konkurencja rozmaitych dyskursów, ich rywalizacja i w rezultacie generowanie nowych sensów. Jedną z takich płaszczyzn staje się sztuka współczesna.

Idea sztuki współczesnej jako płaszczyzny komunikacji jest stosunkowo nowa na Białorusi i krąży w medialnej przestrzeni publicznej, w takiej czy innej formie, od połowy pierwszej dekady XXI wieku. Można to wyjaśnić szeregiem historycznych uwarunkowań. Do niedawna w białoruskiej sztuce dominowały dwa kierunki: artystyczna partyzantka i oficjalna sztuka. Ta ostatnia do dzisiaj stanowi konformistyczny wariant artystycznej autonomii funkcjonujący pod skrzydłami państwa. Z kolei artystyczna partyzantka przybrała formę reakcji obronnej na wprowadzony przez władzę zakaz uprawiania w przestrzeni publicznej sztuki niezależnej i aktywnej w płaszczyźnie ideologicznej<sup>2</sup>, który nieoficjalnie istnieje od początku funkcjonowania sztuki współczesnej na Białorusi. Ta sytuacja zmusiła niezależnych artystów do wyrażania przez twórczość artystycznego sprzeciwu wobec zjawisk lokalnych – przede wszystkim do przeciwstawiania się narzucanej, klasycznej tradycji sztuki i w znacznie mniejszym stopniu – symbolicznej władzy państwa.

Lokalność i wąski zakres tematów czynią arty-

<sup>2</sup> Wolha Szparaha zaznacza, że proces wyjścia nowoczesnej sztuki do publiczności na Białorusi nie był łatwy. Charakterystycznym przykładem jest organizacja pierwszych publicznych wystaw awangardzistów na nabrzeżu rzeki Niemigi w centrum Mińska w czasie pierestrojki. Mimo poparcia przechodniów wystawy brutalnie przerywała milicja, obrazy wyrzucano do rzeki (O. Szparaha, **Demokratyczny potencjał działań kulturalnych w warunkach nowoczesnych autorytaryzmów: studium Białorusi // Postsowiecka publiczność: Białoruś**, Ukraina. EGU, 2008, s. 158–186).

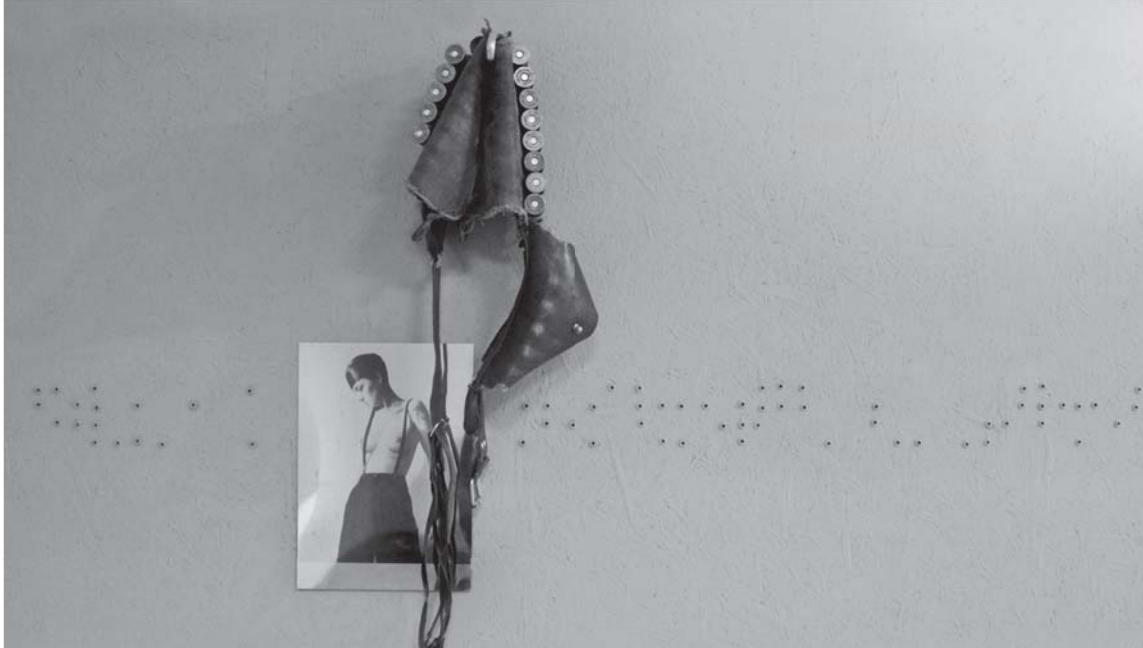
styczną partyzantkę nieaktualną w dzisiejszych warunkach. Wyrażna jest też zmiana paradygmatu niezależnej sztuki. Wraz z pojawieniem się szeregu kluczowych tekstów krytycznych, poświęconych sztuce i jej odbiorcom<sup>3</sup>, niezależnych zasobów medialnych i nowych przestrzeni wystawowych na Białorusi zaczyna być realizowany wzorzec współczesnej sztuki jako sfery komunikacyjnej. Konkretnie dzieła sztuki i wystawy w tym kontekście spełniają rolę strukturalną w wydobywaniu nowych sensów podczas publicznej dyskusji. Posiadając możliwość nadawania innego znaczenia istniejącym prawdom, sztuka nowoczesna wdiera się na terytorium ideologii władzy.

Podobnego rodzaju inwazję można dojrzeć w trzech zjawiskach białoruskiej sztuki współczesnej: twórczości artysty malarza A.R.Cz., projekcie Maryny Napruszki *Biuro antypropagandy* i wystawie Żanny Hładko *Inciting Forse*.

## Powrót śmierci

W ideologii władzy nie tylko można swobodnie manipulować sensem znaczeń będących w obiegu w przestrzeni publicznej. Nie mniej ważnym mechanizmem ideologicznej kontroli jest wykluczenie niewygodnych znaczeń. To, co jest wykluczone, nie istnieje. Jednym z takich znaczeń stała się Śmierć. Sytuacja „wypchnięcia Śmierci” (Roland Barthes) jest typowa dla każdej świeckiej ideologii, w odróżnieniu od ideologii religijnych, w których śmierć jest ostatecznym pragnieniem każdego wierzącego. Świeckie ideologie wypierają Śmierć z publicznego dyskursu, żeby ostatecznym pragnieniem podmiotu uczynić życie w jakiejś utopii (na przykład komunistycznej) albo potwierdzić neoliberalny „koniec historii” (Francis Fukuyama), kiedy ostateczne pragnienia zostały osiągnięte czy też są po prostu niewłaściwe.

<sup>3</sup> Na przykład wspomniany wyżej tekst Wolhy Szparahy.



Żanna Hładko, *Inciting Force* (2012)  
fot. Wika Szczarbakowa

Zgodnie z tym na Białorusi (w kraju „prawosławnych ateistów”, gdzie religia spełnia tymczasem co funkcję dekoracyjną) Śmierć została wyparta poza granice publicznej dyskusji. Śmierć jako to, z czym ciągle się spotykają i o czym mówią, gnieździ się w drzewach iposzarpnanychsypialniachmiast,aleniewpublicznej świadomości.

Jesienią 2011 roku w Galerii Ū zorganizowano indywidualną wystawę *Jak w strasznej bajce* artysty o pseudonimie A.R.Cz. (od inicjałów seryjnego zabójcy, Andrieja Romanowicza Czikatiło, ros. Андрей Романович Чикати́ло). Większość prac była poświęcona psychopacie i jego ofiarom, składając się w okropną i krwawą bajkę ze scenami przemocy i upadku. Nic więc dziwnego, że ekspozycja wywołała burzliwą publiczną reakcję: począwszy od prób interpretacji wystawy, opartych na zaprzeczaniu jej przynależności do sztuki nowoczesnej, a skończywszy na oskarżeniach o propagowanie przemocy kierowanych pod adresem gale. To ostatnie twierdzenie wymaga pewnej refleksji – kierując się taką logiką, należałoby zakazać emisji dzieł większości reżyserów i działania większości kanałów telewizyjnych, które

regularnie pokazują sceny przemocy o wiele młodszej i niedoświadczonej publiczności<sup>4</sup>.

Prawdopodobnie oskarżyciela oburzył fakt, że na wystawie przyszło mu się zderzyć ze Śmiercią, która różni się od tej zwykłej, oglądanej na ekranie telewizora: teatralizowanej, rozrywkowej, pozbawionej refleksji. A.R.Cz. wydobył z zapomnienia i poddał publicznemu dyskursowi śmierć w jej najbardziej nasyconej wizualnej formie. Śmierć, która zmusza do wizualnej refleksji i prób interpretacji. W pracach A.R.Cz. Śmierć staje się „ekranem fantazji” (Slavoj Žižek), na który rzucono projekcje różnych interpretacji, nawiązujące do społecznych problemów życia i śmierci w niedużych miastach i obecna w nich atmosferę upadku<sup>5</sup>. Różnica między dużym miastem a prowincjonalnym miasteczkiem w sposobie przyjmowania Śmierci stała się dzięki wystawie jeszcze jedną prowokacją do interpretacji.

<sup>4</sup> Wstęp na wystawę *Jak w strasznej bajce* miały tylko osoby pełnoletnie.

<sup>5</sup> Sam autor mieszka w małym miasteczku Żodino oddalonym o 40 km od Mińska, w którym większość mieszkańców pracuje w zakładach przemysłu ciężkiego.

## Rewizja Ojca w rodzonyj Ojczyźnie

Ideologia państwa składa się z kombinacji wielu lokalnych ideologii, które neutralizują prywatne przekonania, tak by pozostawały w zgodzie z powszechnie obowiązującymi prawdami. Jednym z przykładów ideologii lokalnej jest ideologia rodziny, zgodnie z którą rodzina jest uniwersalną i najbardziej naturalną formą współistnienia Ojca i Matki. Ale istnieje w niej z góry ustawiona nierówność ról Ojca i Matki: Ojciec reprezentuje sobą to, co aktywne, twórczy początek, natomiast Matka to, co pasywne, opiekuńcze. Zaczerpnięta z chrześcijaństwa ideologia patriarchalnej rodziny pozostała na Białorusi praktycznie bez zmian do dzisiaj.

Zorganizowana w grudniu 2012 roku indywidualna wystawa Żanny Hładko *Inciting Force* zainicjowała rewizję symbolicznej figury Ojca. Podczas wystawy artystka przedstawia ready-made z rodzinnych archiwów i artefakty, reprezentujące lub symbolizujące jej relacje z własnym ojcem. I tak w przestrzeni wystawowej pojawiają się dziecięce fotografie, materiały audio i wideo wiążące artystkę i jej ojca, a także symbole władzy ojca, które zostały przyswojone przez córkę: jego opieka, jego łup (zabite leśne zwierzęta), jego terytorium i jego córka. W rezultacie suma wszystkich symboli władzy stopniowo zamazuje historię prawdziwych ludzi i zostawia ją w tle, a na pierwszy plan wysuwa się figura symbolicznego Ojca – z jednej strony, obrońcy i żywiciela, a z drugiej, tyra. W tym też przejawia się „podlegająca siła”, zawarta w nazwie wystawy: wewnątrz harmonijnego, ideologicznego konstruktów pod nazwą „Patriarchalna Rodzina” ujawnia się immanentny konflikt.

Kurator wystawy Siarhiej Szabochin sformułował w tekście kuratorskim tezę, że dana ekspozycja nie proponuje żadnego narzuconego

przez artystkę spojrzenia na figurę symbolicznego Ojca, lecz jest „parawanem dla ambiwalentnych obiektów”<sup>6</sup>, które nie mogą być klasyfikowane jednoznacznie i cechują się dwiistością przeżyć i sensów. Szabochin twierdzi wręcz, że właściwsze jest radykalne zwielokrotnienie możliwych sensów, przejście od zdeklarowanej w kuratorskim tekście dychotomii Ojca i symboli jego władzy do ich polisemii. Pierwszym krokiem w tym kierunku było włączenie przez kuratora, w charakterze materiałów towarzyszących, dwóch interpretacji wystawy prowadzonych w różnych dyskursach: fenomenologicznym i feministycznym. Oczywiście, po wystawie powstało znacznie więcej interpretacji. Ostatecznie w przestrzeni publicznej doszło do pełnej rewizji symbolicznego Ojca i ideologii rodziny patriarchalnej za pośrednictwem tekstów krytycznych i dyskusji w mediach.

## Oslabienie ideologii władzy

O ile rozważane powyżej przykłady artystycznych dywersji na polu ideologicznym nie odnosiły się bezpośrednio do najbardziej totalnego i aktualnego dyskursu, jakim jest dyskurs polityczny, o tyle Maryna Napruszkinia wybrała na obiekt swojej twórczości dekonstrukcję państwowej ideologii. W kręgu jej zainteresowania znalazły się różnorodne medialne symbole władzy – od portretów Łukaszenki po traktor Białoruś. Wykorzystując różne metody semiotyczne, artystka zajmuje się osłabianiem symboli.

Jedną z najważniejszych prac Napruszkiny jest *Biuro antypropagandy*, pokazane w 2010 roku na wystawie *Opening The Door? Belarusian Art Today*. W tej instalacji Maryna skupiła w jedną całość wiele przykładów propagandy

<sup>6</sup> S. Szabochin, **Parawan dla ambiwalentnych obiektów**, [http://ygallery.by/exhibitions/0004778/data/tpl-exhibitions\\_print/](http://ygallery.by/exhibitions/0004778/data/tpl-exhibitions_print/) (dostęp: 17.05.2013).

na Białorusi. Wyrwane z kontekstu znaki, po pierwsze, straciły swoją siłę, a po drugie, stały się obiektem wnikliwej analizy widza. Rozłożone na półkach, zebrane w stosiki i katalogi ideologiczne artefakty bardziej przypominają laboratoryjne eksponaty przygotowane do preparowania. Tak zaprezentowane, tworzą lawinę wyraźnie luźnych, niepowiązanych elementów, podając tym samym w wątpliwość możliwość złożenia w jednolitą całość eklektycznej produkcji ideologicznej białoruskich władz. Takie celowe zagęszczenie ideologicznych symboli, jak w instalacji *Biuro antypropagandy*, w sposób oczywisty zakłóca jedną z podstawowych zasad władzy – jej dążenie do podawania się za jedyne źródło naturalnego stanu rzeczy. Dzięki temu materiał propagandowy nie tylko staje się neutralny i podatny dla badacza, lecz także postrzegany jest przez widza jako antypropagandowy.

Innym przykładem artystycznej dywersji Napruszkiń jest broszura-kolorowanka *Mój tata milicjant. Co robi w pracy?*. Przytaczane są w niej opisy prawdziwych historii ludzi, którzy ucierpieli podczas okrutnych i bezprawnych działań milicji w czasie akcji opozycji, oraz przedstawione są sceny demonstrujące takie działania na przykładzie plastelinowych postaci milicjanta i kobiety. W tym komiksie dochodzi do redefinicji znaczenia pojęcia Milicjant: zamiast aureoli bohaterstwa i posuszeństwa wobec prawa, które propagują billboardy w Mińsku, uwydatnione zostają negatywne cechy, takie jak okrucieństwo, bezprawie, niesprawiedliwość. Zmiana konotacji odbywa się dzięki złożeniu, za pośrednictwem broszury, osobistych opowieści ofiar milicjantów w jeden obraz. Maryna z powodzeniem wykorzystuje fakt, że wszystkie ideologiczne założenia błędą na tle prawdziwych historii ludzi, także tych czytających broszurę. I tu pojawia się jeszcze jeden ciekawy aspekt: podstawowym i docelowym

obiorcą, jak wynika z tytułu, są rodziny milicjantów. W ten sposób broszury nie tylko zmieniają sens znaczenia pojęcia Milicjant, ale też potencjalnie przedostają się do sfery prywatnej milicjantów, którzy nie są już władczymi funkcjonariuszami, tylko ludźmi z rodzinami.

Twórczość A.R.Cz., projekty Maryny Napruszkiń i wystawa Zanny Hladko jako przykłady subwersji nowoczesnej sztuki mają charakter punktowy i często tylko pośrednio odnoszą się do dyskursu politycznego. Dlatego w najbliższej perspektywie trudno spodziewać się wybuchu prawdziwie rewolucyjnej siły sztuki nowoczesnej, ponieważ w wypadku Białorusi system autorytarny rozciąga gęstą sieć różnych praktyk podporządkowywania, które działają na wielu płaszczyznach. Nasuwa się wniosek, że strategie subwersywne także powinny być wielopłaszczyznowe.

W obecnej sytuacji sztuka niezależna powinna mieć funkcję strukturalną – tworzyć warunki do realizacji agonistycznego współzawodnictwa różnych dyskursów i za ich pośrednictwem rozpocząć demokratyczną tradycję w autorytarnym kontekście. Jednocześnie sztuka, oferując konkretny materiał do przypatrywania się i interpretacji, daje widzowi możliwość „oczyszczenia ze stereotypowych zasad postrzegania, przyzwyczajęń i sądów (lub przesądów), zakorzenionych w gustach i słowach”<sup>7</sup>. Ostatecznie chodzi o formowanie za pośrednictwem sztuki nowoczesnej nowego typu podmiotu – aktywnie wątpiącego i realizującego swoje prawo do wyboru sensów – to znaczy podmiotu należącego do europejskiej tradycji demokratycznej. ●

Tłumaczenie z języka rosyjskiego: Agnieszka Smólczyńska

<sup>7</sup> M. Lazzarato, **Sztuka, praca i polityka w społeczeństwie dyscypliny i społeczeństwie kontroli**, „Художественный Журнал” 73-74/2009.